

Avant-propos

Vanessa Besand
Université Bourgogne Europe

Irène Le Roy Ladurie
Université de Lausanne

Le motif du sang dans la période contemporaine a été étudié, jusqu'à présent, au sein des recherches en littérature en tant que signal de la violence historique dans la littérature française post-révolutionnaire du XIX^e siècle¹, aussi bien dans les genres majeurs, au sein du drame romantique, du roman ou de la fresque historique, que dans les genres mineurs – la représentation du crime dans le roman policier naissant, et dans le théâtre populaire comme le Grand-Guignol². La scène historique, en littérature, en peinture, au théâtre ou au cinéma, suscite ainsi l'indignation politique et la fascination esthétique du lecteur ou du spectateur lorsqu'elle se colore de sang, de la plus pure tradition romantique dans *La Mort de Sardanapale* de Delacroix (1827) à la narration de la guerre du Vietnam dans le cinéma américain des années 1970 (avec *The Deer Hunter* de Michael Cimino en 1978 ou *Apocalypse Now* de F. F. Coppola en 1979) en passant par la répression des insurrections sous la plume de Victor Hugo (*Les Châtiments*, *Les Misérables*), de Mérimée (*La Jacquerie*, *Charles IX*) ou plus récemment de Jacques Tardi (*Le Cri du peuple*, adaptation en bande dessinée du roman de Jean Vautrin paru en 1998).

1. Voir par exemple Christine MARCANDIER-COLARD, *Crimes de sang et scènes capitales*, Paris : P.U.F., coll. « Perspectives littéraires », 1998.

2. Voir, pour le Grand-Guignol, Anthony GLINOER, *La Littérature frénétique*, Paris : Presses Universitaires de France, 2009.

Mais également attaché à la naissance de la littérature industrielle et feuilletonnante, le sang, comme le crime et la violence, apparaît comme un élément spectaculaire et pathétique dans le récit historique³ ou comme un élément transgressif dans le genre policier, puis dans des arts de masse qui s'en inspirent. La veine sanglante et frénétique irrigue le cinéma démoniaque allemand (*Nosferatu* de Murnau, 1922), puis le cinéma de monstres du studio de la Hammer, qui joue de toutes les potentialités de la couleur à l'écran pour faire éclater le rouge du sang⁴, et enfin la fondation esthétique du sous-genre du « gore » par les réalisateurs américains⁵. Événements, gros plans sur les tripes et éclats sanglants façonnent une esthétique qui s'affiche aussi comme décor ou comme seuil des œuvres. Cette veine frénétique est ainsi visible également dans la typographie ou dans les illustrations du *comics* horrifique⁶, ainsi que dans les petits formats européens, deux objets éditoriaux qui s'adressent aux adultes amateurs de bande dessinée plutôt qu'aux enfants.

Partie prenante d'une esthétique de l'effroi et du rejet, le sang apparaît aussi, au sein de ces objets mineurs, sous sa forme drolatique et monstrueuse, qui peut aller jusqu'à la dérision. L'outrance du sang est ici moins liée au sublime qu'au grotesque, qui dresse une autre histoire esthétique du sang comme artifice. En tant qu'effet spécial, il peut être l'objet d'une réflexion sur le spectacle et l'attraction, des *Spook Shows* du début du XX^e siècle aux jaillissements sanguins déli-rants des films hommages des années 1980, comme *The Evil Dead* de Sam Raimi (1981), et aux gerbes d'hémoglobine parodiques (avec par exemple la série des *Puppet Master*, notamment le reboot de 2018, *The Littlest Reich*). Linda Williams, dans son essai séminal sur les *body*

3. Que l'on songe par exemple à la mort de Marianne dans *Robin Hood, le proscrit* d'Alexandre Dumas (1873).

4. De ce point de vue, la scène de meurtre de la créature dans *The Curse of Frankenstein (Frankenstein s'est échappé, 1957)* de Terence Fischer pour le studio Hammer a fait date, en faisant pour la première fois jaillir le rouge du sang à l'écran avec autant de frontalité. Pour une riche étude du studio Hammer en français, voir l'ouvrage de Nicolas STANZICK, *Dans les griffes de la Hammer*, Lormont : Le Bord de l'eau, 2010 ; ou plus récemment, le volume collectif de Mélanie BOISSONNEAU, Gilles MÉNÉGALDO et Anne-Marie PAQUET-DEYRIS, Ed., *Le Studio Hammer. Laboratoire de l'horreur moderne?*, Cadillon : Le Visage vert, 2023.

5. Voir sur ce point l'ouvrage essentiel de Philippe ROUYER, *Le Cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris : éditions du Cerf, coll. « septième art », 1997.

6. Celles de *Creepy comics* par exemple.

*genres*⁷, interroge ainsi la manière dont la critique classique a rangé dans une même catégorie marquée par l'indignité les genres qui « aspergent » leur public de sécrétions humaines : le sang de l'horreur, le sperme de la pornographie, ou encore les larmes du mélodrame.

Signal générique historiquement censuré, le sang est aussi nourri d'un imaginaire érotique qui fascine autant qu'il révulse. Cette double identité a été l'objet d'attentions de la part de la critique d'inspiration psychanalytique, notamment dans les textes de Julia Kristeva. Cette dernière l'étudie ainsi comme une humeur esthétiquement double : à la fois signe du corps mis à mal et spectacle envoûtant à la composante sacrée⁸. Symptôme de l'atteinte à l'intégrité du moi, le sang est un lien entre le corps vivant et le corps mort, entre le moi et le non-moi. Ainsi suscite-il une inquiétude fondamentale⁹. L'iconographie chrétienne et victimaire s'en est d'ailleurs fait, depuis le Moyen Âge, une spécialité. Profondément humain, le sang est une sécrétion vitale qui marque le corps de son appartenance à la matière et à la souillure originelle. Ni les dieux, ni les anges ne saignent. Mais dans la religion chrétienne, où un dieu s'est incarné en homme, le sang qui s'écoule de ses blessures devient objet de piété et de nourriture – aussi spirituelle que concrète. Dans les représentations naît ainsi un mariage inédit entre la douleur et son érotisation, sous sa forme gourmande comme sous sa forme sexuelle. On boit le sang du Christ, on adore le sang des saints, on s'en nourrit ; on pratique l'auto-flagellation sur le modèle du corps martyrisé et sanguinolent du Christ crucifié. L'érotisation de la douleur et du sang versé par le Christ puis, dans un souci d'imitation, par les martyrs et les pénitents, est un moyen de sublimer les appétits de la chair par le plaisir dévorant des yeux tout en maintenant une ascèse. Ces figures, reprises dans les fictions contemporaines sur la religion (*Benedetta* de Paul Verhoeven par exemple en 2021) comme dans une érotique de type sadique, témoignent des permanences dans notre imaginaire du spectacle sacrificiel. Il en ressort que le sang est historiquement associé en Occident à l'étude de la transgression, du scandale et de l'obscénité.

7. Linda WILLIAMS, *Hardcore: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, Berkeley/Los Angeles : California Press, 1989.

8. Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », 1980.

9. C'est ce qu'analyse Éric FALARDEAU dans *Le Corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*, Québec : L'instant même, coll. « L'instant Ciné », 2019.

À la suite des perspectives ouvertes par les *gender studies*, on a pu aussi, *in fine*, s'interroger sur la valence différentielle du genre du sang : du sang héroïque de la blessure virile au sang impur de la menstruation. Dans ce cadre ont été questionnées les pratiques artistiques et littéraires qui font du sang menstruel la matière même de la création et de la narration, de Shikego Kubota et ses *Vagina Paintings* (1965) à *L'Origine du monde* de Liv Strömquist (2016), en passant par le *topos* des premières règles dans le récit de menstruation tout à fait novateur de Nicole Claveloux (*Une Gamine dans la lune*, 1976, dans *Ah! Nana*), dans les récits d'initiation de Marie Darrieussecq (*Clèves*, 2011), ou encore dans les fanzines de Julie Doucet (*Maxiplotte*, 2021). Dans ces œuvres, le sang menstruel apparaît comme lavé du sentiment d'abjection qui lui était traditionnellement attaché. Il est matière à créer plutôt que déchet organique à vider. Il est par ailleurs devenu l'un des sujets de la théorie *trans* qui propose de réfléchir aux menstruations comme à une expérience organique devant être détachée d'une assignation de genre.

À partir de ces considérations, ce volume entend aborder le sang sous de nouveaux angles, en privilégiant l'étude de ses caractéristiques sensibles. On n'oubliera donc pas que le sang est d'abord couleur(s). Le rouge surtout, excitateur, spectaculaire et scandaleux, se mêle à l'érotique et devient objet de fascination. Le rouge du sang appartient à une triade ethnologique avec le blanc et le noir, « les deux couleurs fondamentales [...], lesquelles évoluent par opposition à cette couleur qui naît aux racines les plus profondes de toute civilisation avec le sang et la vie : le rouge »¹⁰. On la retrouve dans bien des récits fondateurs, mais aussi dans les contes comme *Blancheneige* des frères Grimm (qui met en avant la triade) ou, comme le remarque Michel Pastoureau, dans *Le Petit Chaperon rouge* de Perrault¹¹. L'historien montre également la manière dont la couleur associée au sang était appréciée comme signal de la noblesse de l'Antiquité à la Renaissance, jusqu'à être délaissée à l'époque contemporaine et réduite au signal de l'interdiction et de la transgression. Le rouge sang est un marqueur des mauvais genres : crime, gothique, fantastique, vampirisme. Depuis le romantisme, le rouge sang habille les récits et l'imagerie du sublime et de la terreur. La couleur écarlate est devenue connotative d'une

10. Manlio BRUSATIN, *Histoire des couleurs*, Paris : Flammarion, 1999, p. 33.

11. Michel PASTOUREAU, *Rouge, histoire d'une couleur*, Paris : Seuil, 2016.

gamme de sentiments et de sensations liée à l'abjection. Mais on peut également observer en retour que dans la période contemporaine, le sang se vide de sa caractéristique chromatique pour renouveler la syntaxe du corps et de la chair, ou même pour la décorporaliser : le *Bleu sang* d'Enki Bilal (1994), qui colore la chair de certains de ses personnages ; le sang qui se pare des couleurs paradoxales du lait nourricier dans *Alien* de Ridley Scott (1979) ; celui qui prend toutes les couleurs de la palette dans *Sin City*, qu'il s'agisse du *comics* de Frank Miller (1991) ou du film de Robert Rodriguez et de ce même Frank Miller (2005) ; ou encore l'énigmatique fluide vital couleur charbon dans lequel s'enfoncent les proies de l'alien dans *Under the skin* de Jonathan Glazer (2013). Dans tous les cas, la couleur du sang et ses connotations restent un embrayeur d'atmosphère et une composante essentielle dans le cinéma (*Cris et chuchotements* de Ingmar Bergman, 1972), le roman (*Les rivières pourpres* de Jean-Christophe Grangé, 1998) ou la bande dessinée (la série des *Sambre* de Yslaire, depuis 1986).

Mais le sang est aussi matière(s) et odeur(s). La matérialité du sang passe en effet par sa texture et par son odeur. L'odeur du sang peut apparaître comme un motif classique des *thriller* et des romans policiers, mais c'est aussi une matière traitée par les arts plastiques¹². Le sang s'intègre également dans des univers graphiques structurés par les matières et les textures, comme ceux du Japonais Kazuo Umezu, maître du manga d'horreur, ou du bédéaste canadien Michael DeForge. Mais en fonction de son état, le sang comme « humeur » ou comme fluide varie : liquide, caillé ou croûteux. Ces variations permettent de construire une esthétique du corps intime et sensible. L'écoulement sanguin peut participer à une image de la fertilité et de la stabilité. Que l'on songe par exemple à ses aspects lisses et brillants comme du vernis, utilisés comme parure par *La Comtesse* de Julie Delpy (2009), inspirée par la figure historique d'Élisabeth Báthory, dite « la dame sanglante ». Mais cet écoulement renvoie aussi à une « herméneutique du corps défaillant »¹³, hantée par la terreur et l'affirmation d'une puissance. Ainsi pour *Carrie* de Brian De Palma (1976), chez qui l'écoulement menstruel sous la douche annonce le

12. Dans son tableau *La Chasse* (2014) composé de touches à parfums, Julie Fortier propose au spectateur des odeurs pouvant être reliées à la chasse, dont celle du sang.

13. Claire LAHUERTA, *L'Écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2011.

déferlement sanguinolent de la vengeance sous forme d'une pluie rédemptrice à la fin du film ; ainsi aussi pour les personnages de *Les promesses de l'ombre* de David Cronenberg (2007), dont le sang liquide, décontextualisé de la douleur dans les scènes de tatouage ou de scarifications rituelles, vient ensuite se concrétiser en dessin de la peau. D'une autre manière, le sang qui croûte devient un véritable médium – au sens plastique aussi bien que métaphorique – dans *La Route des Flandres* de Claude Simon (1960), dévoilant une communication secrète entre l'art pictural et la boue de la guerre où s'enfoncent les cadavres. Chez Céline, dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), le sang du colonel mort glougloute « comme de la confiture dans la marmite »¹⁴. Dans le *body horror*, le sang n'apparaît pas seulement sous sa forme liquide, mais aussi sous la forme de matières solidifiées, à même la peau : des caillots ou des cicatrices encore fraîches. Le corps conserve alors son intégrité minimale, mais il exhibe sa chair à vif, comme dans *Grave* de Julia Ducourneau (2016), ou comme chez les zombies et autres morts-vivants qui, de *Night of the Living Dead* (*La Nuit des morts vivants*) de George Romero (1968) à *The Sadness* de Rob Jabbaz (2021) en passant par la série *The Walking Dead* (2010-2022), se parent de plaques de sang coagulé qui exhibent et disent le processus continu de la mort à même la peau.

Répondant à une fonction vitale, le sang exhibe enfin l'ambivalence de notre rapport au corps et à la nature. Opérant une fonction nourricière et oxygénante, il est particulièrement exposé dans les dérives de sa circulation. Ce fonctionnement est manifeste dans la mise en scène du vampirisme et dans l'anthropophagie. Le précieux sang versé en sacrifice s'écoule lentement et avec délicatesse sous la main ou les dents des vampires, ou se trouve dévoré avec délectation et gourmandise, par exemple par les personnages de Junji Ito dans son recueil *Les fruits sanglants* (1998). Il éclabousse de manière picturale les combats des *manga*, des plus invraisemblables dans *Dragon Ball* d'Akira Toriyama (1984-1995) aux plus réalistes dans *Coq de Combat* de Izō Hashimoto et Akio Tanaka (1998-2003). La puissance de la pulsation à laquelle il est soumis est un motif récurrent de la grammaire de la peur du cinéma japonais (dans lequel le sang gicle en gerbes sanglantes, comme dans *Battle Royale* de Kinji Fukasaku, 2000),

14. Louis-Ferdinand CÉLINE, *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 17.

reprise à l'envi dans celui de Quentin Tarantino. Le jaillissement s'y révèle souvent comme un éclat plus politique que strictement corporel, fait pour entacher le public. Tel est aussi le cas de la vague de sang dans les couloirs de l'hôtel de *The Shining*, chez Stephen King (1977) comme chez Stanley Kubrick (1980). À l'instar de ces deux derniers exemples, la fonction circulatoire du sang connecte les êtres et les espaces par un réseau matériel – liquide et chromatique – qui opère un mouvement à même le récit, et participe à la mise en scène et à l'esthétique générale de l'œuvre. La circulation du sang peut alors tenir lieu de métaphore de l'œuvre comme organisme.

En mettant ainsi l'accent sur l'étude du sang comme matière sensible davantage que comme symbole, il s'agit bien d'étudier la façon dont les œuvres fictionnelles et artistiques (cinéma, littérature, bande dessinée, arts plastiques) de la période contemporaine, entendue au sens large du XIX^e au XXI^e siècles, traitent du motif du sang de manière concrète, mais aussi la façon dont elles tentent de reprendre, réécrire ou renverser les logiques traditionnelles d'abjection, de violence et d'érotisme historiquement et culturellement attachées à ce motif.

La première partie de ce numéro, « Esthétiques sanguines, esthétiques sensibles », s'intéresse de près au lien entre le sang sous sa forme sensible et une esthétique spécifique. Dans son article « Sanguisoralité frénétique », Clarisse Neau explore le motif du sang à travers toutes les voies sensorielles (vue, odorat, goût, toucher, ouïe) dans la littérature romantique frénétique. Par la mise en lumière de cette poétique synesthésique, elle montre que la puissance de cette esthétique passe par la démonstration d'une violence matérialisée par les effusions sanguines, tout en étudiant les effets physiologiques d'une telle littérature sur le sang des lecteurs eux-mêmes. En s'intéressant au burlesque au cinéma, conçu non comme genre contextualisé mais comme modalité esthétique de représentation des corps, Mathilde Grasset souligne au contraire dans son article que le burlesque n'accueille pas naturellement le sang, tant les dysfonctionnements du corps y sont rarement sanguinolents. Et lorsqu'il apparaît enfin, ce sang représenté à l'écran n'a pas alors de signification vitale ; il devient une donnée plastique et un simple matériau constitutif des corps représentés. Guillaume Gomot revient pour sa part, à travers l'étude de deux films de 1994, *La Reine Margot* de Patrice Chéreau et *Interview with the Vampire* (*Entretien avec un vampire*) de Neil Jordan, sur

ce qu'il nomme « les puissances de la cruauté ». Ici, le sang abonde et devient spectaculaire. Bien que très différents dans leurs intrigues, leurs genres et leur contexte spécifiques, les deux films, mis en lumière par le même chef opérateur, Philippe Rousselot, présentent de nombreux points communs thématiques et esthétiques. Dans les deux cas, il s'agit de donner, par la mise en scène du sang, une forme matérielle et sensible à des enjeux fictionnels. Les personnages, les Valois comme Lestat, sont tous des buveurs de sang et les deux films montrent frontalement ce vampirisme, concret ou symbolique, en colorant l'écran de sang et en conférant à ce motif une cinégénie extrême, de par sa plasticité, sa couleur, sa richesse sensible et *in fine*, son épaisseur herméneutique. Fabien Demangeot enfin, dans son article consacré à un sous-genre scandaleux du cinéma d'horreur, le *torture porn*, analyse la présence du sang dans ces films, celui des victimes essentiellement, comme marque de fétichisation sexuelle, tout comme peuvent l'être d'autres liquides corporels (sperme et cyprine) dans la pornographie. En étant relié à des sévices et à des tortures, le sang voit sa connotation morale négative annulée pour paradoxalement devenir objet de contemplation et matière jouissive et fascinante.

La deuxième partie de l'ouvrage, intitulée « Voir le sang : enjeux littéraires et politiques », présente trois articles dont la réflexion porte sur un sang caché. Il s'agit dès lors de voir comment les œuvres mettent au jour ce sang invisible ou plutôt, invisibilisé. Dans son étude portant sur *Treasure Island (L'Île au trésor)* de Stevenson et certaines de ses adaptations en bandes dessinées, Marie Enriquez montre la manière dont la grande violence du roman, caractérisée par une forte présence du sang, donne lieu à des adaptations visuelles où la quête du trésor prend très souvent le pas sur la quête initiatique et où, par conséquent, la violence se voit édulcorée et la présence du sang, masquée. Ce n'est que dans des adaptations plus tardives, dans les années 1990 et 2000, que le sang s'invite à l'image, au point de parfois même donner lieu à une débauche d'hémoglobine dans les dessins. En questionnant ce choix de la présence (voire de la sur-présence) ou de l'absence du sang dans les bandes dessinées, M. Enriquez pose la question morale de la censure en la reliant à celle, essentielle, des publics visés. Enjeux sociaux, éthiques et littéraires se recoupent donc dans son étude. Dans son article consacré aux productions artistiques d'Hervé Guibert et de Derek Jarman, Lorenzo Ruzzene analyse quant à lui la manière dont les deux artistes ont cherché à rendre visible et lisible

l'intrasanguin lié au VIH. Si les films ont tendance à oblitérer ce que les livres montrent au contraire de façon accrue, il n'en demeure pas moins que le sang devient un espace physiologique appréhendé par le biais d'un système colorimétrique et visuel simplifié, de manière à permettre au récepteur une meilleure compréhension de la maladie. Élise Tourte enfin, dans son article portant sur l'étude de quelques poétesses francophones contemporaines, étudie les différentes figures et couleurs prises par le sang menstruel et montre comment, tout en devenant matière poétique, ce sang caché car longtemps (et encore) scandaleux n'est plus motif de honte ou même de malédiction, mais bien objet normalisé, voire glorifié. Dans les deux derniers articles évoqués, celui de L. Ruzzeno comme celui de É. Tourte, il s'agit bien de mettre au jour des enjeux politiques forts, en désinvisibilisant un sang, celui du sida, celui des règles féminines, considéré comme tabou.

Dans la troisième partie du volume, « Histoires sensibles : sang, tabou et société », le sang, toujours étudié sous un angle prioritairement sensible, ne peut pour autant être dissocié d'une histoire sociale et culturelle venant donner au motif des significations particulières et souvent subversives. Dans son article portant sur olfaction, cruauté et surnaturel dans deux œuvres littéraires françaises de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, *La Marquise de Sade* de Rachilde (1887) et *Le Martyre de Saint-Sébastien* de Gabriele d'Annunzio (1911), Manon Raffard, par l'analogie entre sang et encens, analyse cette association entre le motif sanguin et les odeurs, mais aussi le lien entre le corporel et le sacré. Elle montre surtout comment les deux textes sacralisent, par le biais d'un imaginaire olfactif liant parfums et sang, des sexualités hors-normes. En convoquant les théories vitalistes et la question de l'hygiénisme, elle réinscrit les œuvres dans un contexte social, culturel et anthropologique, tout en insistant sur le fait qu'en rapprochant l'expérience du plaisir sexuel et celle de l'extase religieuse, toutes deux recherchent une transcendance habituellement jugée inatteignable par les phénomènes sensibles. Romane Carrière quant à elle, propose dans son article une lecture du film franco-brésilien *As Boas Maneiras* (*Les Bonnes manières*) de Juliana Rojas et Marco Dutra (2017) centrée sur la circulation du sang entre les personnages. En partant là encore de la présence sensible du sang à l'écran, elle réfléchit ensuite à la façon dont l'existence concrète du motif vient subvertir les normes établies. Replacée dans le contexte

de la société brésilienne contemporaine et de son histoire coloniale et esclavagiste, l'étude explore comment le sang, et notamment la dimension scandaleuse de son histoire culturelle, permet de reconfigurer les rôles sociaux et de déconstruire le modèle de la famille nucléaire patriarcale et hétérosexuelle.

Enfin, dans la quatrième et dernière partie de ce numéro, « Le Sang héroïque, de la sensibilité au symbole », si le sang est toujours prioritairement l'objet d'études concrètes, il donne également lieu à des interprétations symboliques nécessaires pour mesurer la dimension héroïque des protagonistes convoqués par les œuvres littéraires. Oriane Demerliac, dans son article consacré à des pièces et des romans centrées sur le personnage d'Œdipe, de l'Antiquité au milieu du XX^e siècle¹⁵ (chez Sophocle, Sénèque, Corneille, Voltaire, Gide, Cocteau et Robbe-Grillet), analyse ainsi le sang, au départ du moins, comme une substance tragique, notamment lors de la scène de l'énucléation du personnage principal. En tant que matière, le sang est ici considéré comme objet de souillure, mais aussi d'expiation, voire de salvation suivant les auteurs, avant de devenir, dans des réécritures plus récentes, objet de parodie. La tension permanente entre matérialité et symbolisme du motif permet de cerner le degré d'héroïsme pouvant être attribué à Œdipe. Gide, Cocteau et Robbe-Grillet finissent, dans les trois œuvres du XX^e siècle, par en faire un homme, mais en ayant, pour cela, dû tuer le héros. Sarah Mallah enfin, dans son article portant sur deux cycles de science-fiction, *F.A.U.S.T.* de Serge Lehman (1996-1997) et *Giver Quartet* de Lois Lowry (1993-2012), fait elle aussi du motif du sang un marqueur d'héroïsme. En analysant la présence d'un sang physiologique, mais aussi symbolique et culturel dans les œuvres, elle montre comment le motif sanguin, au départ signe de noblesse, a basculé vers une logique de la preuve et de l'épreuve. Le sang devient dès lors un levier d'émotion narrative et pousse le lecteur à s'identifier à un personnage tout en lui octroyant un statut héroïque.

15. C'est là la seule entorse à l'approche contemporaine propre à ce volume. Mais elle nous a toutefois semblé fondée, tant l'étude diachronique proposée ici par O. Demerliac s'y révèle éclairante.